

hasta el periodo de la I República la mayoría de los programas pertenecen a aquellos sectores que intentan modificar la legalidad vigente mediante la ampliación de los derechos que les permitan el acceso a otros órganos de poder; es decir, los programas y manifiestos son en su mayoría de carácter liberal, y no aparece prácticamente ninguna formulación teórica justificativa de los grupos en el poder, ya que éstos se conforman con detentarlo lisa y llanamente. Destaquemos por su sencillez el programa mantenido por el «Repúblicano», que en 1841 publica una proclama defendiendo un «periodo constituyente» de evidente modernismo por cuanto defiende la elección —a través de todos los miembros de cada comunidad— de sus funcionarios, o en cuanto postula la revocabilidad de éstos por los mismos que los eligieron o, por último, cuando anuncia que «el pueblo por sí mismo puede hacer la revolución sin dejarla en manos de corifeos ambiciosos que le estafen, como los de septiembre, y sólo aseguren su dominación».

El primer programa formulado como tal por un partido político, es el del Partido Democrático de 1849. Para los «démocratas», los más avanzados dentro de la burguesía en ascenso, es urgente hacer una formulación clara y definitiva de cómo debe ser regida la sociedad, y ello no tanto por motivaciones morales, de alcanzar la mayor felicidad al mayor número posible de españoles, sino para evitar que el ciclo revolucionario que se ha producido en Europa (1848) pueda influir —por la inestabilidad que introduce— en la marcha de sus florecientes negocios (y para un «démocrata» «su» negocio es el «negocio» nacional). Sin embargo y aunque podamos fácilmente encontrar motivaciones espúreas en su programa, no podemos negar que su consecución hubiera supuesto un paso de gigante en nuestro ordenamiento jurídico, al conseguir derechos como el de asociación, reunión, manifestación, etc., e incluso la abolición de la pena de muerte, aunque sólo fuera para los presos políticos.

Lógicamente, con el transcurso del tiempo los programas proliferan en cantidad y sobre todo en variedad, ya que la clara dicotomía entre conservadores y liberales se pierde al tomar conciencia la clase obrera de su ne-

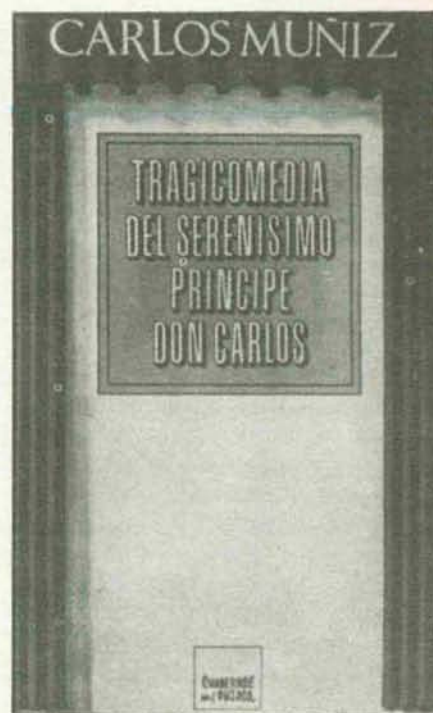
cesidad de luchar, como clase, para la consecución de sus ideales, lo que motiva a su vez la escisión de los liberales según sea su grado de tolerancia hacia éstos. Escisión que, por otra parte, es producida desde dentro de su propio grupo al aparecer entre ellos las contradicciones que se han presentado entre los distintos intereses económicos que defienden: comercial, latifundistas, monopolistas, etc.

Para terminar y por su carácter de anécdota, señalemos las aspiraciones formuladas en el «bosquejo del programa integrista» de 1909. Sus promotores, después de justificar su amor a España por ser ésta la «nación más cristiana de la tierra», pasan a proclamar la «soberanía social de Jesucristo». Son perfectamente claros en el régimen de vida que desean para el resto de los españoles: así, en el apartado referente a las libertades y después de adjetivarlas como de «perdición», señalan que «abominan de la libertad de conciencia, de pensamiento, de cultos, y de todas las libertades de perdición con que los imitadores de Lucifer perturban, corrompen y destruyen a las naciones...». ■ **VALENTIN MEDEL ORTEGA.**

LAS DIFICULTADES DEL TEATRO HISTORICO

Todavía ocupaban los Austrias su regia mansión del Alcázar de Madrid, no había pasado un siglo de la muerte trágica y oscura del príncipe Don Carlos (1545-68), hijo de Felipe II, heredero de la Corona y del Imperio, cuando Ximénez de Enciso, un escritor de segunda fila en el agitado mundo teatral, escribía una obra centrada en este personaje y en los enfrentamientos y agrias querellas con su padre, el Rey. La realidad, la suposición y la leyenda se entremezclan confusamente en torno a las circunstancias que rodearon la vida del príncipe, sus conflictos personales, sus ciertas o falsas tomas de posición políticas o religiosas, sus complejos, su irrenunciable odio al padre, su amor a la Reina Isabel de Valois, etc.

No es de extrañar que un personaje de estas características fuera exal-



tado por escritores románticos como Alfieri o Schiller, animados por la evocación de aquella España en claroscuro que les servía de fondo, con el mundo sórdido y opresivo de la Corte del Rey Felipe que les permitía enfrentar los ideales individualistas del romanticismo burgués a la corrompida monarquía absoluta, el ansia de libertad al oscurantismo y la opresión. De forma natural también, Don Carlos se convertía en tema operístico para un romántico hasta el tuétano: Giuseppe Verdi.

Otros autores se han ocupado después de la vida y muerte del príncipe Don Carlos, pienso, por ejemplo, en el italiano Bruno Cicognani, cuya obra fue traducida al castellano y editada en la Argentina. Ahora ha sido un dramaturgo español, **Carlos Muñiz**, quien aborda el asunto en su «Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos», que tras diversos lances censurales que el autor relata en su prólogo, ha visto la luz en forma de libro¹.

Diré, en primer lugar, que el texto de Muñiz posee una cualidad rara en el teatro español de la posguerra: su rigor, o búsqueda del rigor histórico. En lugar de situarse por encima de los hechos, subjetivar unas cuantas referencias generales, tomarlas como pretexto intentando un paralelismo directo y mecánico con nuestra realidad, Muñiz subraya sus situaciones escénicas con un aparato

¹ Editorial Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1974.

de notas que demuestra sobradamente cómo el autor ha manejado una bibliografía bastante precisa e incluso abundante. Ello responde en buena medida a la necesidad ineludible de justificar ante ojos inquisitivos la certeza histórica de unos hechos que, en su origen, no provienen de la imaginación del dramaturgo, aunque éste los desarrolle teatralmente después.

El problema surge al analizar la concepción teatral de Muñiz al redactar su obra. Aunque no siempre lo consigue, es evidente su intención de eludir el esquema de buenos y malos, de hacer de Don Carlos un héroe y de Felipe II un malvado. Pero lo que no elude y admite como principio es el carácter estrictamente individual de los conflictos. Como decía Jean Kott en su «Shakespeare, nuestro contemporáneo», el modelo schilleriano de teatro histórico presenta los conflictos ante el telón de fondo de una época: la historia queda reducida a simple decorado ante el que los personajes se debaten. En el teatro de Shakespeare, y pienso que con matices más complejos en el de Brecht, la historia es el medio en que los personajes se mueven, gesticulan, actúan; es su contradicción y su punto de referencia y todos los conflictos individuales son observados en su confrontación con las contradicciones históricas globales.

En este caso, la obra de Muñiz se remite al modelo schilleriano, no en su estilística, sino en su concepción. Responde a la mentalidad progresista y humanista que caracterizó a los dramaturgos del romanticismo burgués y nutre a muchos progresistas de la España de hoy, pero es ajena a una mentalidad materialista mínimamente consecuente.

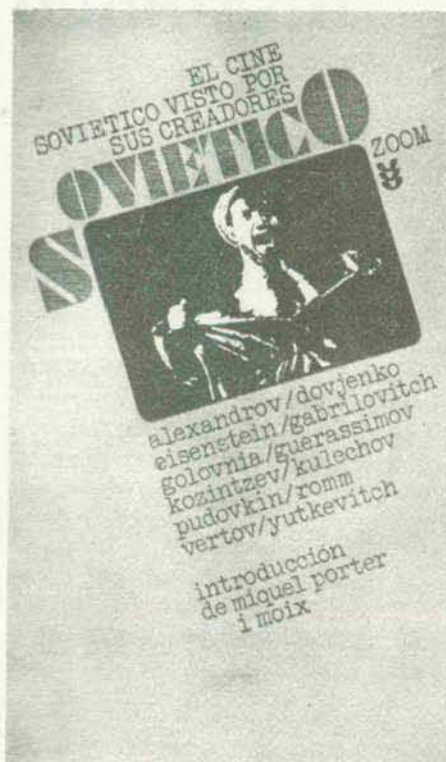
Por supuesto, que esto nos sitúa frente a las dificultades de todo intento de teatro histórico, de alcanzar ese difícil equilibrio en que la historia se convierte en una lección del pasado para reflexionar sobre el presente. Cuando es algo más que pura hagiografía o un modo de envolver, no de alejar para observar más profundamente, conflictos cotidianos de nuestra sociedad. A mi modo de ver, Muñiz se ha lanzado a una empresa importante y poco habitual en el panorama tan pintoresco del teatro español, pero creo que se ha quedado en eso, en el valor de lanzarse. ■

JUAN - ANTONIO HORMIGON.

EL CINE DE LA REVOLUCION SOVIETICA

La cinematografía soviética llegó a ser una de las más importantes del mundo; directores como Eisenstein o Dziga Vertov se cuentan hoy entre los auténticos creadores del cine. Fue un cine de difíciles comienzos que alcanzó, sin embargo, un rápido desarrollo y una precoz madurez, amparado por una Revolución consciente del valor de aquel entonces nuevo medio de difusión. No era, sin embargo, fácil el desarrollo de un arte que necesita del apoyo de una industria poderosa, en un país recién salido de una guerra y de una revolución, y que luchaba con todo su empeño contra el hambre y la miseria. En su interesante introducción al libro «El cine soviético visto por sus creadores» (1), Miquel Porter i Moix habla de la pobreza de medios alucinante con la que se debatían los primeros realizadores soviéticos: «Los films sin película de Kulechov, la nieve infiltrándose en el taller donde trabaja Golovnia, el cámara capaz de filmar con agua helada

«El cine soviético visto por sus creadores», de Luda y Jean Schnitzer y Marcel Martín. Prólogo a la edición castellana de Miquel Porter i Moix. Traducción de Loly Morán y Juan Antonio Pérez Millán. Ediciones Sigueme - Salamanca 1975.



hasta la rodilla, los de la FEKS llevando sus bártulos en carretilla de mano...» Esta escuela de pobreza, de dificultades, sirvió para desarrollar al máximo el ingenio creador de actores y realizadores.

Por otra parte, la necesidad de llevar a la pantalla un pensamiento coherente con la Revolución de Octubre y con las ideas leninistas sobre el cine, hicieron necesario el desarrollo de un importante aparato teórico; si puede decirse que el cine fue creado como industria en Francia y en los Estados Unidos, fue en la Unión Soviética donde adquirió calidad artística, donde se convirtió en medio de expresión de un pensamiento sólidamente articulado. Estilísticamente, el primer cine soviético trató de amalgamar varias corrientes aún entonces en formación, desde los logros del expresionismo alemán hasta las teorías de los futuristas, hasta llegar a las teorías de la cámara-ojo de Dziga Vertov, que darían pie a ciertas experiencias del «cinema-verité» francés. Sin embargo, y bajo esta aparente confusión estilística —que no era sino riqueza— hay, como ya he dicho, una sólida armazón teórica, que dato de coherencia a la expresión cinematográfica de un país tan múltiple y variado como es la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

«El cine soviético visto por sus creadores» es una interesante recopilación —llevada a cabo por Luda y Jean Schnitzer, con la colaboración de Marcel Martín— de textos de aquellos hombres que —actores, directores o teóricos del cine— vivieron el hecho filmico en los momentos difíciles y excitantes de los primeros años de la Revolución. No se trata de un libro para cinéfilos, sino de un documento humano, vivo, que interesa a todos aquellos que quieran comprender cómo fueron los primeros tiempos de una Revolución que cambió la faz del mundo, y las repercusiones que tuvo esta Revolución en el arte y en las mismas gentes del país donde sucedió.

Los autores de este documento colectivo —Alexandrov, Dovjenko, Eisenstein, Gabrilovitch, Golovnia, Guerassimov, Kozintzev, Kulechov, Pudovkin, Romm, Vertov y Yutkevitch— son todos hombres que empezaron a ejercer su labor cinematográfica durante la Revolución. Sus textos no son —o en muy pequeña